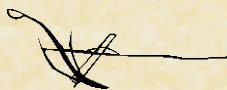


**Pedro Vieira de Almeida**

**A NOÇÃO DE ESPESSURA NA LINGUAGEM  
ARQUITECTÓNICA**







**Pedro Vieira de Almeida**

**A NOÇÃO DE ESPESSURA NA LINGUAGEM  
ARQUITECTÓNICA**

Centro de Estudos Arnaldo Araújo  
Escola Superior Artística do Porto

Edições Caseiras / 20

**Título:**

*A NOÇÃO DE ESPESSURA NA LINGUAGEM  
ARQUITECTÓNICA*

**Autor:**

Pedro Vieira de Almeida

**Editora:**

Maria Helena Maia

© Pedro Vieira de Almeida, CESAP/ESAP, 2013

**Arranjo gráfico:**

Jorge Cunha Pimentel

**Composição:**

Joana Couto

**Edição:**

Centro de Estudos Arnaldo Araújo da CESAP/ESAP

**Propriedade:**

Cooperativa de Ensino Superior Artístico do Porto  
R. do Infante D. Henrique, 131  
4050-298 PORTO, PORTUGAL  
Telef: +351 223 392 100/40  
Fax: +351 223 392 101

**Impressão e acabamento:**

LITOPORTO Artes Gráficas Lda

1ª edição, Porto, Julho de 2013

Tiragem: 300 exemplares

ISBN: 978-972-8784-51-5

Depósito Legal:



União Europeia - FSE / FEDER

Centro de Estudos Arnaldo Araújo  
Escola Superior Artística do Porto  
Largo de S. Domingos, 80  
4050-545 PORTO PORTUGAL  
Telef.: 223392130 / Fax.: 223392139  
e-mail: ceaa.esap@esap.pt

www.ceaa.pt

**Publicação sujeita a peer review**

A equipa do projecto A “Arquitectura Popular em Portugal”. Uma Leitura Crítica, que decorre entre 1 de Abril de 2010 e 31 de Março de 2013 é constituída por Pedro Vieira de Almeida (investigador principal), Alexandra Cardoso, Joana Cunha Leal e Maria Helena Maia e tem como consultores Josefina Gonzalez Cubero, Mariann Simon e Miguel Angel de la Iglésia.

O projecto é financiado por fundos FEDER através do Programa Operacional Factores de Competitividade – COMPETE (FCOMP-01-0124-FEDER-008832) e por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e Tecnologia (PTDC/AUR-AQI/099063/2008).



## NOTA INTRODUCTÓRIA

**Maria Helena Maia**

*A noção de espessura na linguagem arquitectónica* é um texto que Pedro Vieira de Almeida começou a escrever em 2005, dando forma a uma ideia que o vinha a preocupar e que acabou em 2009 por dar origem ao projecto de investigação *A “Arquitectura Popular em Portugal”*. *Uma Leitura Crítica*, no âmbito do qual desenvolveu a reflexão sobre dois parâmetros da arquitectura, precisamente a espessura e o espaço-transição, utilizando o material do Inquérito à Arquitectura Regional, publicado pelo Sindicato dos Arquitectos em 1961, como universo de experimentação.

Faz pois todo o sentido publicar esta reflexão no âmbito deste projecto, não só porque ajuda a clarificar e melhor compreender algumas das ideias e intensões que ficaram suspensas nos textos do autor, mas também porque pareceu à equipa constituir matéria importante para as conclusões deste mesmo projecto, embora a sua história nos tenha feito optar pela sua autónoma.

Algumas decisões editoriais tiveram, no entanto, que ser tomadas, uma vez que se trata de um trabalho que não chegou a ser concluído.

Assim, as notas e chamadas de atenção para desenvolvimento futuro, incluídas no texto pelo autor, foram remetidas para nota de rodapé, sem qualquer comentário e as referências bibliográficas foram completadas. A selecção de imagens e respectivas legendas também foi uma decisão editorial baseada na convicção de que contribuiriam para uma melhor compreensão do que o autor pretendia transmitir.

Espero que o resultado final seja adequado.

Até porque acredito tratar-se de um contributo importante para a teoria da arquitectura.





## A NOÇÃO DE ESPESSURA NA LINGUAGEM ARQUITECTÓNICA

É Hubert Damisch quem no prefácio da publicação de um estrato do Dicionário da Arquitectura de Viollet-le-Duc, feita em 1964, refere a surpresa dos seus amigos e contemporâneos, pelo facto deste adoptar a simples e sequencial ordem alfabética, para expressar as suas ideias<sup>1</sup>.

Noutra edição da obra, de 1997<sup>2</sup> Caroline Mathieu assinala no entanto não ter havido só críticas entre os seus amigos, mas também aplausos e entusiasmo.

Creio que ambas as atitudes se podiam justificar.

Efectivamente o sistema sequencial pragmático e aditivo de uma arrumação alfabética, parece adequar-se menos à exposição integrada de aspectos teóricos que pelo menos à primeira vista, tudo ganhariam em ser percebidos numa formulação coerente, estruturada noutros e mais articulados moldes.

De aí em parte, as críticas.

Mas se suponho entender a estranheza e as razões dela, também por outro lado suponho entender as motivações da opção de Viollet-le-Duc e a razão do entusiasmo de alguns.

É compreensível, que para alguém que tão racional e logicamente se dedicara a decifrar a racional e complexa dinâmica estrutural da construção gótica, sobretudo no particular entendimento do Gótico tão caro ao espírito francês, a maneira solta e meramente sequencial escolhida para a explicar, surgisse afinal construído com uma forma refrescada em relação ao próprio discurso Gótico e à linha imediata do esforço analítico dispensado.

De aí em parte, os aplausos.

Transparece aqui um misto contraditório de uma quase altiva modéstia na sua escolha.

Além disso parece também querer representar uma maneira, de abordar o tema sem o revestir de formas expositivas tendencialmente grandiloquentes, reservando no conjunto, uma maior maleabilidade expositiva.

O que hoje se designaria por manter deliberadamente um “low profile”.

Mas tem ainda, a vantagem de exigir de um seu leitor um plano de leitura equipado de um entendimento técnico mínimo, e uma compreensão especificamente qualificada.

Creio poder duvidar que todas as pessoas que dizem ter entendido Viollet-le-Duc, e que dele até manifestam amplas discordâncias, em alguns casos penso

1. Hubert DAMISCH – “Introduction” in *L'Architecture raisonnée. Extraits du Dictionnaire de l'architecture française. Réunis et présentés par Hubert Damisch*. Paris: Hermann, 1964, pág. 12

2. Caroline MATHIEU – “Introduction” in *Dictionnaire raisonné de l'Architecture française du XIème au XVIème siècle* de Eugène Viollet-le-Duc. Paris: Bibliothèque de l'Image, 1997, vol.I.

que vagamente arrogantes, percebam verdadeiramente os argumentos invocados, dominem sequer os concretos aspectos construtivos, subjacentes.

Entretanto confesso sempre me ter atraído aquela forma despojada e elegante de Dicionário, para expor um pensamento complexo, tal como o que envolve a abordagem teórica de temas arquitectónicos.

Se nunca segui a mesma regra, é porque em simultâneo terei verificado, a extrema dificuldade para o fazer.

De facto a facilidade de tal método expositivo que Viollet adoptou, é só aparente.

Saber ser conciso, mantendo o máximo de rigor na argumentação crítica, sem se afastar do objecto concreto de estudo, manter justo critério num campo específico, para em cada momento ponderar o quanto de racionalidade e o quanto de paixão é exigível, é um exercício de maturidade cultural que suponho dos mais difíceis de conseguir.

Pelo menos para mim, é.

Mas se tivesse a coragem e a desfaçatez de tentar seguir-lhe o exemplo, uma das entradas desse Dicionário seria sem dúvida o da Espessura, tema que suponho extremamente rico que gostaria agora de isolar enquanto tal, na expressão arquitectónica.

De facto ainda que promissor, é quase desconhecido no ponto de vista crítico, particularmente em relação a essa importância que parece deter.

E percebe-se.

Afinal todo o Movimento Modernista se empenha na concepção de uma arquitectura em que a parede delgada é de regra, onde a espessura é característica implicitamente considerada a rejeitar, por várias razões, mas sobretudo por demasiado articulada com a arquitectura expressionista – e lembremos como Hugo Haring “perdeu” as polémicas do 1º CIAM – e com a arquitectura académica oitocentista.

Claro que as paredes de vidro foram também, ou principalmente, uma manifestação expressionista, mas conviria lembrar as profundas diferenças que as distinguem, no tratamento que delas é feito, numa sintaxe modernista ou numa sintaxe expressionista.

Se no expressionismo, o vidro, poderia corresponder por si mesmo a uma matéria e é com essa consciência que é trabalhado, ainda que carregado de valores simbólicos, – veja-se um Phent ou um Taut – no Modernismo, pelo menos tendencialmente, o vidro é deliberadamente desmaterializado, – veja-se por exemplo Gropius ou sobretudo Mies Van Der Rohe, onde é usado como uma *ausência*.

Esta opção por *paredes delgadas*, torna-se evidente na acarinhada ideia das paredes cortina, na estrutura dominó, na janela contínua, para além de patente na genérica expressividade da linguagem defendida como sendo aquela que convinha a uma consciência moderna.

A cabana de Laugier tinha já deixado antever a racionalidade de uma arquitectura de *paredes delgadas*, sem qualquer função estrutural, panos de enchimento “entalados” entre prumos que detinham exclusivamente essa missão.

E como aconteceu de resto com quase todas as bases teóricas mais ou menos explícitas no Modernismo, foi aceite como “natural” esta radical ideia, que nem sequer mereceu ou soube ser discutida.

Claro que em relação à consideração da *espessura* há excepções, que se concretizam entre outras, nas referências que lhe foram dedicadas por Zevi, Van de Ven, ou em Rasmussen.

Bruno Zevi nos vários estudos em que refere a obra de Miguel Ângelo, observa ter ele em diferentes momentos do seu trabalho de arquitecto, procedido àquilo a que chama “uma reconquista da espessura”<sup>3</sup>.

No entanto, ao que me parece não explica satisfatoriamente o que isso tem a ver no ponto de vista crítico com a específica linguagem arquitectónica.

É que Zevi refere a espessura enquanto tratamento escultórico da fachada deixando de atender verdadeiramente às suas consequências na definição de uma espacialidade interna.

Em *Architectura in Nuce*<sup>4</sup> não creio surgir o argumento espessura, a não ser indirectamente.

E mais tarde no seu volume *A Linguagem Moderna da Arquitectura*<sup>5</sup>, que reúne anteriores ensaios publicados no início dos anos 70, muito significativamente a espessura nem sequer é abordada.

Cornelis Van de Ven<sup>6</sup> chama a atenção para o facto do espaço ser argumento significativo na arquitectura expressionista e que por detrás dessa ideia espacial se situava a ideia de massa.

A ideia de massa como responsável pelo espaço criado – e portanto da espessura das paredes como criadoras de espaço – encontra-se aí claramente aí formulada.

Mas era preciso tirar de aí algumas conclusões.

Nesse particular também Van de Ven é omissos.

Rasmussen fala de Elis Benckert, arquitecto do século XIX-XX, que terá estudado o efeito da iluminação em projectos seus, a partir de antigos edifícios suecos de “paredes espessas”<sup>7</sup>, e por outro lado sublinha como na Capela de Ronchamp que diz “emocionante”, resulta significativa a divergência entre a papel da “parede delgada” e o da “parede espessa” que se lhe opõe<sup>8</sup>.

Aí toca o fundo da questão sendo no entanto muito insuficiente a análise que nos apresenta das razões dessa divergência.

E repito que me parece ser esta uma dimensão de grande significado, quer em relação à compreensão do espaço na arquitectura propriamente dito, quer em

3. Bruno ZEVI – *Saber Ver la Arquitectura*. Buenos Aires: Ed Poseidon, 1951 (1948)

4. Bruno ZEVI – *Architectura in Nuce. Uma Definição de Arquitectura*. Lisboa: Edições 70, 1986 (1960)

5. Bruno ZEVI – *Le Langage Moderne de l'Architecture*. Paris: Dunod, 1981 (1973). Com prefácio do autor datado de 1981.

6. Cornelius Van de VEN - *El Espacio en Arquitectura*. Madrid: Cátedra, 1977, pág. 219

7. Steen Eiler RASMUSSEN – *Experiencing Architecture*. Cambridge MA – London: The MIT Press, 1974 (1959), pág 208

8. Steen Eiler RASMUSSEN – *Experiencing Architecture...*, pág 215

relação àquilo que definitivamente o molda e define, que é a qualidade da luz em cada caso utilizada.

Em relação à luz que essas aberturas permitem, também os dois tipos de vãos em paredes delgadas e paredes espessas, funcionam de maneira completamente diferente.

A abertura em parede delgada, limita-se a deixar que a luz necessária à visão interior permita essa função, mas sem a modelar, sem a tornar em si mesmo expressiva e a não ser em casos particulares – como por exemplo através de dispositivos adequados, como por exemplo aqueles que ainda Rasmussen, analisa na construção tradicional holandesa<sup>9</sup> – não interfere activamente na determinação e compreensão do espaço.

As aberturas em parede espessa, por seu lado, controlam a luz em intensidade, tonalidade e temperatura, pelo que esta, em vez de se limitar a permitir perceber volumes e superfícies, resulta modelada e integrada por si mesma, na globalidade do conjunto expressivo.

E que a luz possa ser em absoluto, material objectivamente componente da linguagem arquitectónica, parece já indiscutível.

E a *espessura* das paredes é determinante no seu tratamento.

Outra característica que importa sublinhar e que diferencia os dois tipos de aberturas, – a praticada em *parede delgada* e a praticada em *parede espessa* – é a da particular qualificação da maneira de olhar do interior para o exterior.

A janela em *parede delgada* tende a um olhar panorâmico, indiferenciado, em que todo o exterior resulta presente como “postal”, o que inegavelmente induz à monotonia de uma presença que por constante, rapidamente se torna indiferente.

É por excelência a janela do hotel turístico, que por inteiro corresponde e sublinha o típico olhar superficial do turista.

Uma janela em *parede espessa*, tende a *orientar* a visão para o exterior, visão que resulta mais contida, vê esse exterior em direcção a locais escolhidos, estimula, chama a atenção para pontos previamente determinados.

Quer, num primeiro tempo, pelo sentido próprio de massa que determina a densidade espacial e/ou pela luz trabalhada que a parede espessa permite, quer num segundo tempo pelas diferentes visões que se estruturam através das suas janelas, a espessura adquire um significado de relevo, muito maior do que aquele que em geral lhe é reconhecido.

O que necessariamente vai ter implicações na leitura do passado.

Mas o argumento da *espessura* tem ainda outros contornos.

No início da década de 50, arranca Le Corbusier com a construção da Igreja de Notre-Dame-du-Haut em Ronchamp que vai ser objecto de larga e indignada contestação.

Zevi no estudo já citado, esclarece outro factor de perturbação e fala em

9. Steen Eiler RASMUSSEN – *Experiencing Architecture...*

Ronchamp da “massa tempestuosa” dos orifícios resplandecentes.

Os próprios termos genericamente utilizados para a caracterização da capela, fazem perceber da dificuldade de integrar a obra em puros parâmetros modernistas.

Genericamente de facto os arquitectos sentiram-se traídos e desorientados por uma obra que parecia, ou lhes parecia a eles, anunciar um retrocesso no pensamento do autor, que entretanto se lhes tinha imposto e tinham mesmo adoptado como incontestável líder de um pensamento sobre arquitectura moderna, pensamento claro, firme, objectivo e acima de tudo, securizante.

Essa reacção aguda, se por um lado vem confirmar não terem eles, percebido de facto as várias e complexas vertentes implícitas globalmente na sua teorização e na sua obra, também por outro lado vem justificar o próprio Le Corbusier na urgência por ele sentida de criar um corpo teórico simples, o mais simples possível e de apreensão imediata, que sem demasiados detalhes, nem profundidades teóricas de entendimento mais complexo, pudesse fornecer aos profissionais, uma base minimamente sólida, que impedisse excessivos desvios.

E é precisamente aqui – no reconhecimento da necessidade de um corpo teórico, de rápido consumo e mais rápida eficácia – que Le Corbusier pode ser considerado como o grande pedagogo do Modernismo.

E por isso deveria ter sido revelador que poucas obras de Le Corbusier respeitassem esses princípios que ele próprio, para possibilitar o seu largo entendimento genérico, levava até à sua máxima simplificação.

Penso que Le Corbusier definiu os seus “5 princípios” e as suas “3 lembranças” aos arquitectos, como um jardineiro que para que uma planta se não desenvolva rasteira junto ao chão, espeta a seu lado um firme esteio que lhe garanta um suporte no seu posterior desenvolvimento.

Seja ela qual for, ainda que sem estrutura de suporte própria, a futura planta ao prender-se ao esteio ficava mais ou menos assegurada, na sua forma final.

Mas um esteio nunca é a planta e esse foi o engano.

Era necessário que todos aqueles princípios le corbusianos que retiravam a sua validade de se constituírem como esteios mentais, do facto mesmo da sua lógica abstracta, fossem posteriormente envolvidos em espessa folhagem de um concreto pensamento arquitectónico.

O que em definitivo se não fez.

Os arquitectos desavisadamente tomaram o esteio como sendo a própria planta e em vez de utilizarem os aforismos le corbusianos como uma sólida referência e apoio para desenvolver o seu próprio pensamento, esqueceram-se de pensar.

Percebe-se a intenção pedagógica de Le Corbusier, só que de caminho e estou convicto que ao arrepio da sua própria vontade, se foi criando a partir das suas directivas, um movimento profissional alargado, contraditório, ambíguo,

espécie de Modernismo de consumo rápido, que independentemente de alguns exemplos práticos de grande qualidade, se apresentava progressivamente bloqueado, sobretudo a nível teórico mas não só, apresentando-se oportunisticamente comprometido, com os aspectos mais venais da profissão, como Zevi e Argan denunciaram.

Mais tarde Paolo Portoghesi, com agudo espírito crítico, viria a acusar o Movimento Modernista, de ter tentado ser “*simultaneamente clássico e de vanguarda*”, estruturando-se em torno de uns quantos vibrantes slogans técnicos, que se bem entendidos, talvez pudessem ter constituído de facto o enunciado de um esqueleto de referência para um pensamento profissional, mas não mais.

Nem mesmo o pretendiam.

Suponho de resto que quando Walter Gropius, se interroga em 1935 sobre uma genérica e talvez menor compreensão dos objectivos do CIAM<sup>10</sup>, que ajudara a fundar apenas sete anos antes, esclarecendo aí que para os seus fundadores, o objectivo da noção de *racionalização* depois tão divulgada, não se pretendia como um termo “instaurador de uma nova arquitectura”, mas apenas como um termo crítico, capaz de varrer toda a ganga dos academismos oitocentistas e dos vários revivalismos do início do século, ele está de facto a dizer que esse sentido de operacionalidade estrita de mera vassoura, não era o entendimento comum das posições então defendidas.

E é no mesmo escrito que no seguimento do seu discurso, Gropius denuncia o termo “funcionalismo” como tendo sido uma “expressão ratoeira”<sup>11</sup>.

Parece-me claro.

Os arquitectos tinham-se esquecido de pensar.

É de admitir assim que o esforço teórico de Le Corbusier correspondesse ao reconhecimento da necessidade do estabelecimento de um nível mínimo, espécie de grau zero da consciência teórica da arquitectura, a que posteriores esforços locais dariam cabal sentido criador.

Le Corbusier vai fazê-lo, completando o seu pensamento, através de toda a sua obra construída, o que demasiados profissionais não quiseram ou não souberam ler, até porque de facto essa leitura exigia maior atenção e maior capacidade crítica e analítica, que era o que justamente os arquitectos não dispunham e não se dispunham a dispor.

E se não pode causar surpresa que em 1950-55, Le Corbusier pudesse ter projectado Ronchamp, que de resto suponho ser uma das suas obras máximas e das mais coerentes de tudo quanto construiu – por razões não inteiramente coincidentes, eu no plano crítico também valorizaria e muito, outra obra, o magnífico Monumento da Mão Aberta que também no início dos anos 50, Le Corbusier projecta erigir em Chandigarh – pode sim entender-se surpreendente que qualquer coisa como aquele projecto, não tivesse de facto ocorrido nos círculos expressionistas.

10. Walter GROPIUS – “La nouvelle architecture et le Bauhaus” (1935) in *Apollon dans la démocratie / La nouvelle architecture et le Bauhaus*. Conjunto de textos com Prefácio de Michel Ragon. Bruxelles : La Connaissance, 1969

11. Walter GROPIUS – *Apollon dans la démocratie...*, pág. 106

Afinal o CIAM tinha sido formado em 28 e desse ano também, as ásperas discussões com Hugo Haring.

Entendido genericamente com superficial ligeireza e vacuidade, o perfil de Ronchamp, pôde assim sofrer os divertidos mas fúteis comentários gráficos de Hillel Schocken que Jenks refere<sup>12</sup>, e que ainda que talvez imaginativos, não se terão dado conta, da sua desastrada desadequação, vindo afinal a significar de facto a caricatura de si mesmos e da sua própria incapacidade de leitura da obra complexa que tratavam que os desafiava e definitivamente não sabiam ler.

As metáforas de Hillel Schocken, por caricaturais que sejam, poderão ser divertidas mas são criticamente redutoras.

Grupo escultórico, Mãos em prece, Porta-aviões, Chapéu ou Pato, as metáforas de Schoken, resultam pouco menos que confrangedoras.

Em vez de tenderem a uma responsável abertura de sentidos, alardeiam uma pobreza interpretativa de uma leitura menor, leitura apenas exterior, desentendendo que aquela obra se exigia ambígua e que como tal deveria permanecer na nossa interpretação, sem qualquer codificação espúria.

Charles Jenks refere ainda de passagem, no livro anteriormente referido que Le Corbusier terá admitido para a capela de Ronchamp – não especifica se o terá feito parcialmente por ironia surda – duas metáforas, a de “acústica visual” a que responderia a dinâmica das paredes encurvadas e a de “casca de caranguejo”, referente à cobertura.

Percebe-se a referência à “acústica visual”, se verificarmos que esta capela surge em parte no período em que Le Corbusier apresenta na Feira de Bruxelas em 58 o Pavilhão Philips, elaborado com a participação de Yannis Xenakis, ou em que com a colaboração também de Xenakis, estrutura o Convento de St. Marie de la Tourette.

E lembre-se a propósito a observação que Deborah Fausch<sup>13</sup> faz acerca da Capela do Convento de La Tourette, que assinala ser uma arquitectura não para “ver, mas para “ouvir”.

Já mais irónica necessariamente, surge a observação, que Le Corbusier terá admitido, sobre a casca do caranguejo.

No entanto o próprio Jenks, falando a propósito de Ronchamp, percebe outras dimensões possíveis e mais responsáveis ao falar em “fragmento de civilizações perdidas”, em “ritos” arcaicos.

Talvez sem o saber, aí tocava no fundo.

No entanto Jenks não avança excessivamente na dilucidação deste caminho que ao que parece, pressentia.

De facto naquelas leituras sumárias de Jenks e Schocken avançam, falta uma, talvez a mais significativa, precisamente aquela que em vez de ser redutora de

12. Charles JENKS – *The language of post-modern architecture*. Academy Editions, 1991, pág. 44

13. Deborah FAUSCH – “The Knowledge of the Body and the Presence of History – Toward a Feminist Architecture” in *Architecture and Feminism*. Debra Coleman, Elizabeth Danze and Carol Henderson, editors. New York: Princeton Architectural Press, 1996, pág. 42





Le Corbusier, Ronchamp  
© Alexandra Cardoso

significados, em vez de se apresentar caricatural, poderia ter sido a mais promissora e seminal, a mais de acordo com a leitura última de ritos arcaicos que Jenks avançara, que era a *de uma densa estrutura lítica*.

No seu todo, a capela de Ronchamp evoca o volume de uma sólida “anta”, com todas as consequências estruturais de significados arquitectónicos que de aí se podem tirar, mas que evidentemente não cabe agora fazer.

Não são no entanto todos esses aspectos – ainda que importantíssimos claro – que agora me interessa referir, mas sim o facto de ser Ronchamp uma obra que poderosamente congrega uma *poética de paredes delgadas*, em confronto com uma *poética de paredes espessas*.

Não conheço obra anterior ou posterior, em que este confronto esteja tão claramente definido, nem tão integrado.

A expressividade de Ronchamp vive mesmo dessa contraposição.

E por isso a capela pode até servir para introduzir o tema das duas poéticas diferenciadas, que concretamente referem o significado da *espessura*, na linguagem expressiva da arquitectura, nela constituindo como disse anteriormente, um parâmetro importante e a meu ver, decisivo.

Outro aspecto que me interessa insistir ainda que brevemente, é o do aspecto da luz que ambas as paredes – *espessas e delgadas* – diferenciadamente proporcionam.

As aberturas na *parede espessa* de Ronchamp, definem-se enormes para o interior, e de reduzida dimensão no exterior dando por um lado a ler toda a espessura da parede em que se inserem, e em simultâneo criando um espectáculo de luz que a penumbra geral acentua.

Alvar Aalto, Igreja de Vuoksenniska de Imatra  
© Alexandra Cardoso



Vimos anteriormente a apreciação de Zevi a este respeito.

Eiller Steen Rasmussen, na leitura que faz da capela, verifica no entanto e parece-me que com razão, o quanto é prejudicial para todo o jogo de iluminação, a presença da fenda vertical junto do altar, já que introduz um rasgo de luz que resulta encandeante para a normal posição da assembleia. Este será, parece, o único ponto dissonante existente em toda a Capela.

Parente desta magnífica obra e quase sua contemporânea, caberá citar outro edifício, este agora de Alvar Aalto que também joga num controle da luz, próprio de uma *parede espessa*, embora aqui a espessura não seja tão directamente tratada.

Percebendo que a massa pode ser agilmente desconstruída por planos, como os volumes em algumas esculturas de Naun Gabo, Alvar Aalto estabelece um jogo de planos que em conjunto refazem o sentido de massa propriamente dita, com isso permitindo aquela modelação de luz que em geral é característica de uma parede espessa.

Refiro claro, a Igreja de Vuoksenniska de Imatra, datável de 1956-1958.

Neste caso há como que uma evolução da linguagem que tinha sido utilizada em Ronchamp.

Se no exterior, a Capela de Imatra parece não ter a mesma coerência volumétrica da primeira – suponho notório nesta capela finlandesa, o sentido desligado e um pouco aditivo do volume da torre, aspecto negativo inexistente em Ronchamp – no entanto a capela de Imatra apresenta pelo interior um modelado de massas e de luz, que claramente evoca e talvez complexifique e enriqueça, a já por si complexíssima e riquíssima estrutura expressiva de Ronchamp.

Mudando agora para um horizonte de maior proximidade, penso ainda, embora o proponha para já, unicamente como mera hipótese de trabalho, que se poderia arriscar ver na *espessura* um argumento em grande parte responsável pela nacional incompreensão mútua entre duas leituras possíveis do universo arquitectónico, incompreensão que se envolveu de algum mal-estar e que se instalou de maneira inegável na nossa cultura, durante a vigência do Estado Novo.

Creio, mas isso será um estudo mais longo a fazer, que aquilo que verdadeiramente estava em jogo e mais incomodava alguns na genérica aceitação da arquitectura modernista, não eram nem as coberturas-terraço, nem as janelas horizontais nem outros princípios idênticos.

Era na realidade o facto de a arquitectura modernista privilegiar militantemente uma linguagem de *paredes delgadas*.

Isso podia de facto constituir como que uma ameaça, ainda que apenas pressentida de maneira nebulosa.

Ameaça de quê?

Seria improvável que mesmo os arquitectos modernistas dissessem estivessem cientes, mas as *paredes delgadas* vinham significar de facto para todos, uma espécie de arquitectura “cool”, sem mistério nem controlo expressivo da luz, sem que espacialmente nela se manifestassem quaisquer “encarçamentos” e densificações específicas.

“Encarçamentos” e densificações tomadas talvez apressadamente, como relevando essencialmente de uma mentalidade burguesa do séc. XIX.

Seriam certamente, mas também invocavam e isso era de alguma maneira esquecido, alguns valores que sempre se associaram ao acto de habitar.

Assim simultaneamente aquelas mesmas *paredes delgadas* vinham pôr directamente em causa uma geral noção de habitar feita de intimidades e recatos, que efectivamente só as *paredes espessas* pareciam ter possibilidade de assegurar.

Recorde-se como a habitação que Bachelard analisa na sua *Poética do Espaço* evoca de imediato uma casa de paredes espessas, embora a um nível crítico mais sofisticado que agora não vou aprofundar, seja igualmente significativo que Bachelard diga que em rigor numa análise topofílica, *também a sombra é uma habitação*<sup>14</sup>.

Era talvez inadvertidamente, e sem que se apercebessem da importância global do vector *espessura* no seu universo arquitectónico, que de facto os arquitectos modernistas, apenas cediam com alguma candura a prestigiados e restritos parâmetros de modernidade, induzidos pelo Modernismo.

Já numa história breve da arquitectura, me pareceu de sublinhar, essa importância da espessura, sobre o sentido das molduras nas janelas manuelinas<sup>15</sup>.

14. Gaston BACHELARD – *La Poétique de l'Espace*. Paris: Presses Universitaires de France, 1958, pág. 127

15. Pedro Vieira de ALMEIDA e Maria Helena MAIA – “Episódio Arte Nova e a arquitectura do ferro” in *História da Arte em Portugal*, vol 14, *A Arquitectura Moderna*. Lisboa: Alfa, 1986, pág 91 e seg.

Suponho mesmo que ao longo da história da arquitectura, aquela dimensão da espessura foi quase sempre uma das dimensões tomadas em conta, ainda que muitas vezes sem excessiva consciência teórico crítica da sua importância. Interessa-me claro, aprofundar o ponto de vista da avaliação das implicações espaciais da espessura das paredes.

Não será de espantar que em Portugal quase não haja significativas referências teóricas a esta dimensão.

Seria difícil fazê-lo, dentro do esquema de dependências intelectuais em que nos movíamos.

Mas aqui tenho de considerar uma excepção notável que é a de Raul Lino.

Antes de continuar gostaria de deixar bem claro que não alimento nenhum preconceito positivo em relação à figura profissional de Lino, nem me entendo como um especialista em Raul Lino, no sentido de em que na literatura se fala em *camilianos* ou *peçoanos*.

Não sou, nem o pretenderia ser, nem tanto quanto o pude conhecer ele alguma vez aceitaria que eu o pretendesse, ser um *raulineano*.

Até já afirmei em tempos ter decidido não escrever mais sobre Raul Lino.

Mas nada posso fazer se a cada passo me surge a sua figura através de escritos ou de obra construída.

E é com efeito na sua obra escrita que entre nós se faz mais consistentes referências à *espessura*.

Em *Casas Portuguesas*, livro de 1933 que o próprio autor temia pudesse ser tomado como “livro de receitas”<sup>16</sup>, Lino sublinha a “grande consolação” que se sente em casas de paredes espessas<sup>17</sup>, e já muito antes em 1918 no livro *A Nossa Casa* verbera o erro de “ignorar quanto em certos casos o carácter de uma construção é devido à *simples espessura das suas paredes*”<sup>18</sup>.

Nem no texto de 33 em que Lino apenas refere o “aconchegado nos rigores de Inverno”<sup>19</sup>, nem no texto de 18, não se chega verdadeiramente a aprofundar os elementos de linguagem arquitectónica que a *parede espessa* vem implicar.

E tenho pena que Lino o não tenha feito, porque teria certamente muito a esclarecer.

No entanto suponho poder interpretar a sua campanha contra a moda “avassaladora” dos *chalets*, também como uma reacção contra as implicações inevitáveis que resultavam do facto de serem aqueles, caracteristicamente construções de paredes delgadas.

E não será por acaso que na sua obra construída “o Cipreste”, merece um lugar de destaque.

Quero crer que parte do seu encanto expressivo, da sua coerência estrutural, lhe vem de se apresentar expressivamente como uma obra de *paredes espessas*<sup>20</sup>.

E arriscar-me-ia agora a considerar que as sucessivas “reduções expressivas”

16. Raul LINO – *Casas Portuguesas. Alguns apontamentos sobre o arquitectar das casas simples*. Lisboa: Valentim de Carvalho, 1933, pág. 42.

17. Raul LINO – *Casas Portuguesas...*, pág. 27

18. Raul LINO – *A Nossa Casa. Apontamentos sobre o bom gosto na construção das casas simples*. Lisboa: Atlântida, 1918, pág. 31. Sublinhado meu

19. Raul LINO – *Casas Portuguesas...*, pág. 27

20. Numa visita à Casa do Cipreste, o arq. Diogo Pimentel, neto de Raul Lino, lembrou-me o apreço que este tinha com o facto de a porta da rua fechar com sólido e acertado ruído surdo, que transmite a sensação de segurança e tranquilidade que é comum com a segurança de uma casa de paredes espessas. Também refere em *A Nossa Casa...* (pág. 42) que a porta deve mostrar “que é espessa e boa guardadora”



Casa do Cipreste, Raul Lino  
© Pedro Vieira de Almeida

que em tempos atrevidamente pensei poder detectar na sua linguagem, se devem ao facto de Lino tentar adaptar a sua própria linguagem devedora de uma poética de *paredes espessas*, a uma formulação a que naturalmente era estranho, que era a de uma linguagem de *paredes delgadas* que o Modernismo naquele momento de alguma maneira determinava. Seria possivelmente esse, o sentido daquilo que considere ser o emprego de uma linguagem “mais seca”, no período que se inicia cerca dos anos 30<sup>21</sup>.

Apenas como indicação breve, gostaria ainda de acrescentar a leitura que faço de alguma da arquitectura construída no tempo do Estado Novo, em que os arquitectos ambigualmente pareciam por um lado, tentar seguir os ditames da época, época em que apenas considerava como expressão possível de uma arquitectura militantemente moderna, a parede membrana – portanto *parede delgada* – e por outro, sentindo ainda que vagamente a necessidade até, ou sobretudo, psicológica, de uma arquitectura de *paredes espessas*.

Será que erro dizendo ser este um descolamento cultural partilhado na altura por quase todos os intervenientes?

Creio que quando entre nós se falava da *arquitectura tradicional*, fosse para a

21. Pedro Vieira de ALMEIDA – “Raul Lino. Arquitecto Moderno” in *Raul Lino. Exposição Retrospectiva da sua Obra*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1970, pág. 170.



magnificar fosse para a rejeitar, se estava no fundo, embora sem que os participantes na polémica disso se apercebessem, a pensar de facto nessa característica de espessura das paredes.

Olhando um pouco mais de perto, penso poderem radicar aqui algumas das razões de um certo artificialismo da Casa Ricardo Severo (1904), artificialismo que quanto a mim, para além de outras incongruências, provém do facto de nela se pretender uma casa de tradicionais valores de habitar, a partir de uma sintaxe quase toda ela estruturada numa desadequada linguagem de *paredes delgadas*.

Ou talvez seja possível numa outra leitura, entender que a “qualidade” da Casa Ricardo Severo pudesse estar precisamente nessa tentativa, ainda que falhada, de traduzir valores de um habitar de paredes espessas, numa edificação que se apresentava como devedora de uma linguagem de paredes delgadas.

Para já no entanto suponho um pouco forçada tal interpretação.

Mas esse aspecto talvez só venha a ser possível apurar com melhor critério em estudo de conjunto que se estruture de maneira criticamente exigente e que envolva toda a obra de Severo.

Com outra coerência, uma década antes, em Cascais o Conde de Arnoso tinha feito construir uma casa que ainda que possivelmente criticável nas suas referências regionais, apresentava uma consistente e sólida estrutura de *paredes espessas*, característica que talvez tenha mais tarde, levado Ramalho a uma referência elogiosa.

Aí de facto parece residir pelo menos uma das suas inegáveis qualidades.

De uma maneira surpreendente vão surgir no chamado “Inquérito do Sindicato”, algumas referências ao significado arquitectónico da espessura<sup>22</sup>. embora a referência se limite à sua qualidade enquanto isolamento térmico, sem nenhuma análise ao nível da expressividade própria.

Digo surpreendente, em primeiro lugar porque representa uma sensibilidade a um específico factor de linguagem, que de imediato se não suspeitaria.

E ainda em segundo lugar surpreendente, por essa sensibilidade acabar por surgir em zonas nas quais todo o resto da análise desenvolvida não parecia apoiar um tal refinamento.

Estas disparidades que de resto talvez se possam justificar, pela falta de uma estruturada elaboração crítica posterior, poderão mesmo ter contribuído para uma certa contenção no enquadramento genérico da arquitectura tradicional. Ter-se-á pelo menos entrevisto o valor da espessura, mas limitando radicalmente o seu potencial significado.

E no fundo no período do Estado Novo, a proposta da criação de uma arquitectura “moderna e nacional”, como aquela que estava contida na

22. *Arquitectura Popular em Portugal*. Lisboa: Associação dos Arquitectos Portugueses, 1980 (1961), pág. 569 e 628

“Representação 35”, poderia ser entendida como uma tácita valorização dessa dimensão de *espessura*.

Neste momento teria que voltar atrás para desenvolver este aspecto e por isso limito-me por agora ao enunciado deste tema que talvez venha a ter interesse desenvolver.

Mas também aí, nessa dimensão da *espessura* e nas suas várias implicações, suponho radicar grande parte do significado das gordas molduras de pedra que se ensaiaram em portas e janelas, na suposição de que elas iriam precisamente conferir espessura aparente a paredes que dela se sentia carecerem, fosse esse o resultado de considerações de ordem construtiva e dos materiais empregues, fosse resultado de considerações de ordem estritamente económica.

Poderia claro citar vários exemplos, mas todos se lembrarão de vários.

Mas este recurso que de alguma maneira poderá ter caracterizado aquilo a que Keil do Amaral chamava “português suave”, ligando o significado da expressão à arquitectura de preocupação mais ou menos regionalista, este recurso, nem sempre terá sido inteiramente assumido, surgindo como recurso “envergonhado”, que talvez tenha sido um dos grandes responsáveis por aquela timidez que tenho apontado para a débil caracterização da arquitectura de preocupação “moderna”, naquilo a que eu preferi chamar “arquitectura doce”, termo que pela primeira vez utilizei, suponho, num breve estudo integrado no catálogo publicado em 1996 quando da Exposição do arq. Viana de Lima<sup>23</sup>.

Mas também podíamos ainda ver por exemplo, na adesão entusiasta de Keil em relação à arquitectura holandesa, na qual ele reconhecia um carácter marcadamente holandês em simultâneo com um carácter verdadeiramente moderno, como que a surpresa e o reconhecimento da possibilidade de uma conjugação de parâmetros aparentemente tão opostos e que na arquitectura portuguesa genérica, se pensavam em absoluto inconciliáveis.

Assim ali na Holanda parecia resolver-se uma aparente contradição, o que até se pode facilmente entender dado que genericamente a tradição holandesa na sua arquitectura regional, resultava também uma longa prática de uma poética de paredes delgadas.

As pinturas de interiores de Vermeer ou de Peter de Hooch, referem ambientes muito marcados na sua expressão arquitectónica própria, em que é determinante a qualidade da luz interior, criativamente moldada pelo sistema de janelas de portadas múltiplas, que aliás Rasmussen analisa<sup>24</sup>.

Mas aí as paredes são *paredes delgadas*.

Portanto na Holanda, tendo já longamente inscrito essa poética de paredes delgadas na sua arquitectura de expressão tradicional, certamente que seria mais fácil incorporar esses precisos aspectos da prédica Modernista, sem que se levantassem dificuldades de maior e sem qualquer contradição interna.

23. Pedro Vieira de ALMEIDA – “Viana de Lima” in *Viana de Lima arquitecto 1913-1991*. Catálogo da exposição. S.I.: Fundação Calouste Gulbenkian / Árvore - Centro de Actividades Artísticas, C.R.L., 1996

24. Steen Eiler RASMUSSEN – *Experiencing Architecture...*

Por contraste, isto poderia ter feito perceber que pelo contrário, a nossa arquitectura tradicional – enquadrada genericamente, como eu suspeito, por uma poética mais sofrida de *paredes espessas* – vinha desde logo impor a necessidade de outro tipo, mais complexo e exigente, de adaptação a uma gramática Modernista a que se queria aderir.

Que não estávamos totalmente capazes de analisar estes aspectos, parece-me ser quase probatório, o facto de que em obras de significado indiscutível, e falo nada menos do que da fundamental peça na arquitectura portuguesa iniciada em 1948 que é a Igreja de Águas de Nuno Teotónio Pereira, me parecer poder registar algum desfasamento entre a leitura de *paredes espessas* que a obra nos apresenta do exterior, e a leitura de *paredes delgadas* que podemos apreciar pelo interior.

Mas isto não impede que na Igreja de Águas, se utilize um gama riquíssima na modelação da luz, modelação expressiva que aqui aparece pela primeira vez na arquitectura nacional e nela marca lugar histórico.

Outro caso que diria extremo numa arquitectura de expressão de paredes delgadas, será o da capela de S. Jorge, de Jorge Segurado.

Tenho de confessar não ter podido aderir aquela obra.

E até de certa maneira fiquei surpreendido, não só por ter achado desadequada aquela opção que na capela surge quase como uma violência expressiva, mas porque no meu imaginário tinha identificado Segurado, talvez abusivamente, com a memória do seu esplêndido edifício da “Casa da Moeda”.

O arquitecto sempre valorizou esta obra e muito tarde quando o conheci não deixava de se lhe referir com empenho.

Por mim tenho de esclarecer não a crer muito significativa, mas suponho não errar dizendo que o que fazia Jorge Segurado apreciar aquela sua obra, era exactamente por entender ser aquela – uma linguagem de *paredes delgadas* – a expressão que sem discussão aceitava como penhor de uma inequívoca modernidade.

Um outro exemplo devo juntar: o da Igreja de Sta Maria que Siza Vieira realiza no Marco de Canavezes<sup>25</sup>.

Arrisco-me a dizer ser esta, a obra-prima de Siza.

O ágil controlo da massa, o perfeito controlo da luz, a densidade expressiva do todo, resultam num universo totalmente novo.

Como em outros projectos, revelam-se aqui profundas e lúcidas leituras de obras conhecidas.

Com efeito nela estão presentes, desde cultas referências históricas de épocas remotas, até algum Gropius ainda na Alemanha, bem como a posteriores recomendações de um Le Corbusier acerca do jogo dos “volumes simples”, neste caso ironicamente referidos em negativo.

25. Obra em co-autoria com Rolando Torgo





Igreja do Marco, Siza Vieira  
© Pedro Vieira de Almeida

Por outro lado diria que aqui, no Marco, parte dos problemas expressivos coincidem com os que vimos abordados nos casos anteriores da Igreja de Ronchamp, Imatra ou Águas, e que neste sentido é possível e talvez desejável, no ponto de vista crítico, estabelecer uma linha genética que as articule.

De facto teem todas em comum o considerar um expressivo do jogo de *paredes espessas*, em que elas determinam idêntico controle de luz.

Mas agora, no Marco, creio poder dizer que tudo através de um jogo mais coerente e requintado.

Assim a “casca de caranguejo” que Le Corbusier parece ter aceite como metáfora da cobertura de Ronchamp, e que ali “esmaga” o espaço interno, funciona aqui com a mesma função plástica de adensamento do espaço, não já como resultado de uma expressiva pressão exercida na vertical, mas resulta como equivalente pressão lateral.

Também se poderia aqui ver um inteligente repensar do Pavilhão Finlandês do Aalto em 1939 na Exposição Mundial de Nova York.

A luz que entra a jorros, pelas grandes janelas superiores, é filtrada e moldada como luz de parede espessa, mas exactamente como acontece em Imatra, esta

espessura surge trabalhada com um jogo de planos, aliás mais de acordo com todo o percurso sintáctico de Siza.

Mas esta parede dupla vai prolongar-se em maternais volumes internos – “tout ce qui est rond appelle la douceur” escrevia Bachelard – que difundem toda a luz que sobre elas incide.

Outro controle aqui muito evidente, parece-me e que resulta mesmo emocionante, é o da geral *temperatura* da luz, conseguida no equilíbrio dinâmico do jogo das várias aberturas e da orientação solar de cada uma, ao longo das horas dia, e das épocas do ano.

Qualquer destes exemplos mereceriam análise de grelha muito mais fina e exigente, do que aquela que aqui utilizo.

Talvez um dia volte a elas

Que os exemplos escolhidos sejam três Igrejas, não me parece casual.

Os templos, permitiram sempre um tratamento arquitectónico particularmente rico e sugestivo, sobretudo na importância conferida à função simbólica.

E esta função simbólica exige um espaço qualificado, uma noção e domínio do controlo da luz, que creio as paredes espessas permitem.

Será ainda de sublinhar, em qualquer dos casos citados, a sucessão de qualificadas leituras de obras anteriores.

Parece estar bem patente nestes exemplos, a diferença que penso radical entre a noção de “modelo”, mero figurino propiciador da cópia, tal como a noção de Quatremère o permitia entender, e que surpreendentemente é ainda a noção corrente nas escolas, ou uma noção de *Modelo* de autêntica estrutura crítica, que exige leitura atenta e sabedora da arquitectura, que aos arquitectos em cada caso responsabiliza.

Leituras qualificadíssimas da obra de outros arquitectos, leituras em si mesmo de grande consciência crítica, por isso criativas, completamente arredadas das simples e já patéticas variações de alguns temas dados, tão vulgares em alguma prática, que não é só escolar, mas que surge, mesmo no exercício adulto da profissão e que em ambos os níveis, seja escolar ou profissional, revela não ser medíocre pecha nossa, porque disto também lá fora acontece, aí abundando os não menos medíocres construídos, exemplos publicados e até premiados.

À primeira vista, parece evidente e em teoria, todos aderimos àquela observação de Borromini, que terá escrito não se ter dedicado à profissão de arquitecto, com o objectivo de ser um mero copista.

Isto era no século XVII.

Na prática hoje, o que se poderia dizer no mínimo, e com algum desconsolo, é que essa não deveria ser opção possível que se apresenta aos arquitectos no exercício da profissão, mas de facto parece ser opção aceite, louvada e

promovida.

Continuo por isso a considerar importante para uma história da cultura arquitectónica, o saber sempre, mas sempre, a constituição dos júris que reprovam projectos, ou atribuem prémios e louvores e as razões alegadas.

Seja para aqueles juízos que revelam corresponder a leituras consistentes e estruturadas, seja para aqueles que são apenas triste testemunho da maior indigência cultural e profissional de quantos neles participaram.

Considero portanto e suponho que o tenho defendido por mais de uma vez, que a espessura de uma parede, a concreta massa construída, interfere directamente na densidade do tecido espacial.

Será mesmo um dos componentes determinantes do espaço, entendendo este enquanto tecido dinâmico, instável, espécie de emanção expressiva das massas.

Mas a dimensão *espessura de uma parede*, vai também como será óbvio, condicionar as aberturas nela praticadas, sendo de resto também através destas que essa mesma *espessura* se torna claramente perceptível ao observador e entra na totalidade do jogo expressivo.

Claro que pode haver vários jogos intermédios, mas isso em nada conflitua com a conclusão fundamental

Esse será mesmo suponho, um dos motivos dos cortes em bisel de aberturas praticadas em diversos exemplos arquitectónicos concretos, seja para tornar efectiva a espessura da parede em que se inserem, seja para conferir uma aparência de espessura, a paredes que à partida não são outra coisa senão paredes delgadas.

Indiscutivelmente há outra diferença entre as aberturas em paredes espessas e em paredes delgadas, que gostaria agora de apontar.

As aberturas em paredes delgadas funcionam como rasgões numa membrana superficial, tomam o aspecto de recortes na superfície, transgredindo de alguma maneira a sua integridade formal.

As aberturas em paredes espessas, pelo contrário funcionam como verdadeiros *buracos*, – que a forma redonda de diversos casos sublinha – e que longe de transgredirem a parede suporte, se inserem na própria massa da parede, verificando-a e tornando-a evidente.

*Parece-me então claro poder dizer-se e isto me importa registar, existirem perfeitamente diferenciadas, uma poética de paredes delgadas, uma poética de paredes espessas.*

De resto na própria linguagem quotidiana, aparecem indicações que não

deixam de ser reveladoras.

Quando alguém nos refere um “apartamento” imaginamos de imediato um fogo delimitado por *paredes delgadas*.

De aí que o termo uma vez proposto por Jorge Segurado de *aposentamento* – talvez não correspondesse só a uma adaptação vocabular e fosse significativo de uma outra forma de habitar.

Mas se se referir um “solar”, a ideia que nos ocorre será a de um fogo delimitado por *paredes espessas* e assim temos de considerar como significativa a aparentemente paradoxal ambição de Viana de Lima de fazer um “solar dos tempos modernos”<sup>26</sup>.

Tratava-se afinal, em meados do século XX de dar resposta qualificada ao mesmo problema que talvez Ricardo Severo no início do século XX, se tivesse proposto resolver.

Grosso modo o trabalho que se espera levar a cabo, tenta concretamente ler os exemplos recolhidos no “Inquérito do Sindicato”, mas agora tentando ver neles a expressão das diferentes linguagens expressivas, eventualmente permitindo criar a esse nível tipologias outras, diferentes daquelas que terão sido inicialmente detectadas naquele trabalho de 58.

Isto claro que obriga a uma estratégia bem definida e exigentemente controlada de trabalho de campo, análise, classificação e até eventual recolha de exemplos pontuais que se considerem potencialmente esclarecedores.

Uma segunda vertente que parece esclarecedora, será o averiguar do concreto significado para um *habitar português* – se é que esta noção corresponde de facto a alguma coisa – de espaços específicos numa determinada estrutura do habitar, tal como os espaços a que tenho chamado espaços-transição.

Acrescento ao que anteriormente disse sobre a noção de espessura, o tipo de valorizações que agora podemos fazer acerca do papel importante para um pensamento sobre o habitar dos espaços sem consignação específica, que no modernismo foi primeiro encarado com a máxima suspeição, e cuja falta terá sido encarada com igual suspeição mas de sentido contrário dentro das estruturas governamentais.

Como sempre sem perfeita consciência do que se queria rejeitar ou apoiar.

Pode ser que esta investigação não venha a ser minimamente conclusiva em nenhuma das direcções em que *à priori* se aposta.

No entanto mesmo nesse caso que apesar de tudo se pensa improvável, algo se terá ganho, seja na necessidade da estruturação de um método credível de análise, que venha a influenciar outras investigações que se proponham percorrer os mesmos territórios de dúvida, seja na frescura que se pensa este tipo de trabalho possa vir a introduzir em todo o tema, seja mesmo no enriquecimento que este tipo de trabalhos possa vir a conferir ao tema da própria habitação.

26. Pedro Vieira de ALMEIDA – “Viana de Lima” in *Viana de Lima arquitecto 1913-1991*. Catálogo da exposição. S.L.: Fundação Calouste Gulbenkian / Árvore - Centro de Actividades Artísticas, C.R.L., 1996, pág 67

Finalmente as conclusões, se algumas houver, embora apoiadas deliberadamente em análises desenvolvidas em panorama nacional ou quando muito peninsular, poderão talvez vir a ter algumas repercussões a um nível mais vasto, podendo esclarecer algumas dúvidas já determinadas a um nível Europeu.

As Edições Caseiras, publicadas pelo Centro de Estudos Arnaldo Araújo da ESAP, pretendem divulgar em pequenos cadernos, estudos académicos sujeitos a revisão por pares (*peer review*), elaborados no seu âmbito de investigação e interesses.

*Neste volume trata-se da espessura – nas suas duas vertentes de paredes delgadas e paredes espessas – entendida como um vector expressivo, dotado de grande significado, quer em relação à compreensão do espaço na arquitectura propriamente dito, quer em relação àquilo que definitivamente o molda e define, que é a qualidade da luz em cada caso utilizada.*



União Europeia - FSE / FEDER

